

EL DOLOR EN LA ABSTRACCIÓN¹

INFANTE DEL ROSAL, FERNANDO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)
Profesor Ayudante Doctor
Código ORCID: 0000-0001-8146-3207
finfante@us.es

Resumen: La mayor parte de los estudios sobre el dolor en los productos de la expresión artística analizan la imagen de ese dolor, reconocida generalmente en la figura humana representada. Se recurre entonces a la vía tradicional de la representación-reconocimiento-identificación. Aquí, nos planteamos abordar la manera en que el dolor, el temor y ciertas aprehensiones y estados anímicos distorsionadores pueden ser provocados a través de medios abstractos, en el sentido de medios formales o estructurales no representativos.

Palabras clave: arte abstracto, vanguardias artísticas, horror, dolor, recepción estética, Gestalt.

Abstract: Most of studies on pain in the products of artistic expression analyze the image of that pain, usually recognized in the human figure represented. It then resorts to the traditional way of representation-recognition-identification. Here, we consider the way in which pain, fear, certain apprehensions and distorting moods may be caused through abstract means, in the sense unrepresentative, formal or structural means.

Key-words: abstract art, Avant-garde, horror, pain, aesthetic reception, Gestalt

1. PREÁMBULO. DOLOR Y HORROR EN LA BASE DE LA DUALIDAD ESTÉTICA PARTICIPACIÓN-DISTANCIAMIENTO

La representación del dolor y del horror constituye sin duda un eje de desarrollo fundamental del arte occidental, manifestado principalmente en los motivos de la mitología y la tragedia clásicas y de la historia sagrada judeocristiana. El dolor de Edipo y el dolor de Cristo, y el contexto horrendo en el que se escenifican tales sufrimientos, son figuras del dolor representado durante siglos. Esta figuración resulta, además, especialmente importante para la doble alternativa que posee la experiencia estética del receptor: el sufrimiento, junto a la situación que lo rodea,

¹ Este texto recoge la ponencia inaugural del Encuentro Universitario Expresiones Artísticas del Horror. Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, 3 de abril de 2014. Coordinado por Manuel A. Broullón y Paula Velasco.

facilita la “cercanía” del espectador con el personaje, su adhesión a este; pero también, el dolor y el horror, cuando alcanzan una determinada intensidad, son muchas veces causa de la mirada “distanciada”, que observa la representación con una fuerte experiencia de rechazo moral. Cuando Aristóteles en la *Poética* habla de compasión y miedo, de *éleos* y *fobos* (*Poét.* 6, 1449b27), como afectos de la tragedia que promueven la catarsis del espectador, está abordando algo parecido —aunque, evidentemente, en un contexto estético y cultural muy distinto del nuestro—².

La expresión del dolor y de lo horrendo está estrechamente relacionada, por tanto, con los movimientos de acercamiento y alejamiento del espectador, de incorporación a la obra o de distanciamiento. Así, por una parte, el reconocimiento del dolor y la integración en la situación horrenda han fomentado durante mucho tiempo la identificación con el héroe o con el santo; de tal modo que la representación, el reconocimiento y la identificación pasaron a convertirse en los tres momentos fundamentales de una parte significativa de la experiencia estética. Y, por otra parte, dolor y horror, en una determinada dosis o cualidad, o vinculados al juicio moral³, sirvieron de modelo a la moderna experiencia del “distanciamiento”, en términos muy diferentes, como el de distancia psíquica (*Psychic distance*) de Bullough (1912), de corte postkantiano, o el de efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) de Brecht (1936), de raigambre platónica.

Por tanto, el dolor del otro y el horror expresados en el arte y la ficción pueden adoptar, en primer lugar, una dimensión implicativa, introyectiva e inclusiva, que introduce la subjetividad del receptor en la representación, que lo hace participar como si lo hiciera dentro de tal representación. Es lo que solemos describir como participación; la cual puede producirse de una manera laxa, como en el caso de la compasión, la congratulación, el cosentir o la simpatía; o de forma algo más radical, como sucede en los fenómenos de la empatía y la identificación. En segundo lugar, dolor y horror pueden generar un movimiento centrífugo y excluyente,

² A nuestro entender, en la compasión está inserta la experiencia de la empatía, y, por otra parte, el miedo, el temor en la experiencia ficcional, nos coloca usualmente en el lugar del personaje a la manera de lo que llamamos identificación. La tradición cristiana vuelca en cierto modo esta dualidad que intuimos en la *Poética* aristotélica; en tanto que, por una parte, promueve la “identificación” con Cristo en el dolor, y, por otra, fomenta el “temor” a las penas del infierno. La lectura que las estéticas dramáticas occidentales han hecho de la tragedia griega y de la pasión de Cristo, en su práctica y en su reflexión, han guardado siempre este desacople, causa de la confusión usual entre el término “empatía” y el término “identificación”.

³ Según esto, el distanciamiento que implica la evaluación moral sería también, en cierto modo, modelo de la distancia estética; lo cual resulta paradójico para la visión autónoma de la estética y del arte, que pretende despegar las experiencias estética y artística, entre otros, del ámbito moral.

que sitúe al espectador, marcado por un sentimiento de rechazo, fuera de la representación. Dolor y horror están, pues, en la base de los dos modelos básicos de la recepción estética: el centrípeto y el centrífugo.

En esta implicación y en este distanciamiento hay grados definidos por la intensidad del dolor y del horror. En una parte significativa de la estética moderna, tal intensidad empieza a percibirse como una fuerza inversamente proporcional al placer estético: un dolor intenso, así como cualquier emoción honda, apaga o distorsiona el placer genuinamente estético, diluye el disfrute artístico. Esta percepción se intensifica en una gran parte del pensamiento estético contemporáneo: los sentimientos vinculados al sufrimiento, tanto si conducen a la identificación (*inclusiva*), como si fomentan solo una evaluación moral y un consecuente retroceso del espectador (*excluyente*), parecen ser enemigos de ese arte y esa estética interesados en un receptor reflexivo, consciente y crítico, implicado o distanciado, pero no implicado en lo psicológico ni distanciado en lo moral, sino implicado y distanciado a la vez en lo estético. No en vano, una gran parte de la abstracción contemporánea —que es el asunto al que nos dirigimos— se proponía cierta nueva “purificación” (Subirats, 1997: 69) al margen de tales experiencias. Así, en el momento en que la abstracción había alcanzado su mayor difusión, afirmaba Mondrian: “En la realidad viviente de lo abstracto el nuevo hombre ha superado los sentimientos de nostalgia, alegría, estremecimiento, dolor, espanto, etc.” (Mondrian, 1925: 8). La primera abstracción pictórica de las vanguardias buscaba en parte superar esa tiranía de afectos y sentimientos extraestéticos o extraartísticos, esa primacía de lo psicológico y de lo moral, uniendo el ideal de la autonomía del arte con el del superhombre nietzscheano (Vattimo, 2002: 141 y ss.).

La historia del arte figurativo en la modernidad puede contarse en los términos de la relación entre experiencia artística y experiencia del dolor, de compensación o nivelación de ambas dimensiones. En *Los desastres de la guerra* (1810-1815) de Goya, referencia usual en este asunto, la crítica ha reconocido siempre la maestría del pintor para mantener la percepción artística y estética a pesar de la intensidad del horror representado. Esta proporcionalidad inversa entre el horror y lo poético está presente, por ejemplo, en los análisis y reconocimientos del fotoperiodismo, que admiran y premian aquellas imágenes en las que la fuerza poética y la crudeza del horror se abrazan de una manera especial. Parece también que muchos creadores se proponen el reto de colocar la bandera de lo artístico en las más altas cimas del displacer. El cine de Lars von Trier puede constituir un caso significativo de esto. En *Bailar en la oscuridad* (2000), von Trier lleva el sufrimiento del personaje hasta una cuota que supera la intensidad del dolor que el espectador había pactado

al enfrentarse al género dramático: la cuota de dolor fijada en el pacto estético del género. El espectador, atrapado por la poética propia del musical, debe enfrentarse a una experiencia estético-artística simultánea a un dolor y a un estado de rechazo moral enormes, insólitos en la ficción. La música y la poética no le dejan salir, no le permiten distanciarse. El efecto que Kubrick buscaba era similar: el de la convivencia, inaceptable por parte del espectador, de lo sublime poético y cultural con el horror y lo moralmente inaceptable.

Queda así expuesta en términos muy generales la importancia que el dolor y el horror han tenido en la configuración y el desarrollo de la experiencia estética de la recepción —la relación entre dolor y creación es igualmente decisiva, pero no es el asunto que aquí nos trae— que, por tanto, el dolor y el horror no han sido solo un contenido fundamental de la representación artística, sino también un factor decisivo en la construcción de la recepción estética occidental. Se ha introducido también la idea de que cuando el arte y la estética comienzan a dirigirse a su autodeterminación y autonomía, dolor y horror, y toda emoción o estado de alta intensidad, empiezan a percibirse como cuerpos extraños en el seno de la experiencia estética y, precisamente por su reconocida relevancia en la constitución de lo artístico, o bien son expulsados de ella, o bien se mantienen dentro a la manera de antagonistas de una supuesta experiencia estética genuina. Muchos de los movimientos artísticos de las vanguardias históricas se propusieron, en términos generales, trascender ese ámbito de la representación-reconocimiento-identificación para aminorar la intensidad de la emoción psicológica y de la evaluación moral. La primera abstracción pictórica —la de Kandinsky, Mondrian, los Delaunay y Malevich— lo hizo avanzando más allá de la representación. Sin la representación del dolor, sin su exposición figurada, se anula el reconocimiento y la implicación psicológica. Evidentemente, no se destierra la subjetividad, ni siquiera la experiencia emocional, solo se bloquea esa vía de representación-reconocimiento-identificación para abrir el camino hacia una nueva experiencia estética, a una nueva percepción, a una nueva afectividad y a una nueva racionalidad.

Más tarde, algunas derivaciones de la abstracción, en el informalismo y en el expresionismo abstracto especialmente, convocarían el dolor, pero no tanto el del receptor, como el del artista, abriendo una vía de conexión entre la tribulación del creador y la forma. En Rothko y en Pollock, el dolor expresado es el que el artista convoca de una manera que tiene algo de gestual y espectral al mismo tiempo. La pintura como impronta física y, a la vez, huella ectoplasmática del sufrimiento del artista.

2. LA ABSTRACCIÓN CONTEMPORÁNEA COMO EPIFANÍA

La abstracción contemporánea se plantea, pues, a grandes rasgos, como alternativa a la experiencia psicológica del arte tradicional, mediada casi siempre por la representación naturalista o figurativa. Las emociones de la vida psíquica cotidiana, y con ellas el dolor, son filtradas por un nuevo medio, o transfiguradas en una dimensión diferente, propia de ese “hombre nuevo” del que habla Mondrian. Cuando Malevich define su suprematismo como la supremacía de la sensación o el sentimiento puros en el arte creativo (cfr. Malevich, 1927: 32), no está concibiendo el arte como medio para una emoción o una sensibilidad corrientes, sino como apertura a la realidad interior.

Ahora bien, la abstracción no hace su aparición en las vanguardias a modo de novedad, sino más bien como epifanía de una dimensión que había existido desde que el ser humano empezó a utilizar las imágenes y los sonidos. Algunos de los tipos de abstracción llevados a cabo por el arte de vanguardia y contemporáneo —especialmente en el caso de la abstracción geométrica—, no hacen sino exponer, extrayendo a lo visible y a lo audible, la abstracción operada por la historia de la expresión artística, haciendo visibles o audibles las estrategias del esquema y la forma contenidas en toda expresión figurativa. La abstracción no se inventa en el siglo XX, solo es convocada al mundo sensible de forma explícita y palmaria en un momento de autocomprensión y reflexión del arte⁴.

Podemos decir entonces que, de forma paralela a la tradición representativa y figurativa del dolor y del horror, se va desarrollando también la expresión abstracta de ese mismo dolor y de ese mismo horror; mucho antes de la llegada de la abstracción pictórica de las vanguardias, desde el inicio mismo de la imagen visual y sonora. Pero, en este caso, ¿qué es exactamente ese dolor no representado ni figurado? ¿De qué manera es posible provocar un dolor en la expresión sin que se pro-

⁴ En su ya clásico *El espíritu abstracto*, Juan-Eduardo Cirlot defendió que la abstracción contemporánea había servido para “iluminar la forma, en apariencia carente de sentido o meramente ‘ornamental’ de tal o cual obra céltica o vikinga con la fuerza y la significación que ahora tienen estructuras idénticas o semejantes en el arte contemporáneo” (1965: 9). Cirlot planteaba la abstracción como una tendencia recurrente, al modo de una “visibilización de la energía” (1965: 14), presentándola así como una tendencia de lo humano. Este planteamiento puede matizarse confrontándolo con la visión de José Jiménez, que, poniendo como ejemplo las pinturas *geométricas* de las culturas nativas del este de América del Norte, afirma que: “La validez de ciertos materiales como sustitutivos de una experiencia depende de los sentidos que hayan llegado a adquirir en el ‘vocabulario’ de formas y representaciones de una tradición cultural” (Jiménez, 1986: 138), y que, por tanto, entender como abstractas determinadas formas implica el peligro de imponer nuestros criterios de representación —de no-representación en este caso— sobre los de otras culturas.

duzca por parte del receptor el reconocimiento previo del sufrimiento ajeno? ¿De dónde procede tal dolor?

El título del encuentro para el que se escribe esta contribución resulta muy significativo: Expresiones Artísticas del Horror. Tal denominación abre acertadamente un marco suficientemente amplio, el de la expresión. Podría haberse llamado Representaciones Artísticas del Horror, pero limitaría entonces las intervenciones al horror representado, a aquel que se expone de manera figurativa. Al hablar de “expresiones”, se hace posible una intervención como la presente, que no pretende analizar el sufrimiento representado, sino ese otro que se provoca sin mimesis, sin iconicidad, sin imagen figurativa⁵. Y es que, insistimos: cuando hablamos de dolor, temor y horror en el ámbito del arte, de la ficción, solemos hacerlo refiriéndonos a la experiencia que vivimos a partir de la percepción y aprehensión del dolor ajeno, de los caracteres que vemos padecer o de los entornos o situaciones que asociamos al horror. La mayor parte de los estudios sobre el dolor y el horror en el arte tratan sobre la representación de tal dolor y tal terror: en la tribulación de Edipo, en las imágenes del martirio en la pintura barroca española, etc.

Aquí, nos planteamos abordar la manera en que el dolor, el temor y ciertas aprehensiones y estados anímicos distorsionadores, pueden ser provocados a través de medios abstractos, en el sentido de medios formales o estructurales no representativos⁶. En una ocasión, escribió Kandinsky que: “hoy en día, un punto en un cuadro puede llegar a decir más que un rostro humano. [...] El contacto del ángulo agudo de un triángulo con un círculo, en realidad, no causa menos efecto que el del dedo de Dios con el dedo de Adán en Miguel Ángel” (Kandinsky, 1931: 138). No es nada nuevo. Aunque en segundo término, la teoría del arte y la

⁵ Hablamos aquí de “representación” identificando este término con “no figurativo” para no abrir demasiado el discurso, aunque bien puede pensarse que una abstracción también es propiamente una representación; la de una imagen mental abstracta. Toda abstracción se representa como abstracción.

⁶ Nuestra propuesta remite en último término a la conocida obra de Wilhelm Worringer de 1908 *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, traducida inadecuadamente en castellano como *Abstracción y naturaleza*. Allí presentaba Worringer las que él consideraba eran las dos líneas básicas de la estética al tiempo que los dos polos de la sensibilidad artística del hombre: la *Einfühlung* (empatía) y la abstracción: “Mientras que el afán de *Einfühlung* como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico y negador de la vida, en lo cristalino o, expresándolo en forma general, en toda sujeción a ley y necesidad abstractas” (Worringer, 1908: 78-79). Aquí no planteamos, empero, la vinculación de ambas líneas con la experiencia de lo bello, sino con el dolor y el horror, y pretendemos, además, señalar que la abstracción ha jugado y juega un papel fundamental en la estética de la *Einfühlung*, a la que hemos hecho referencia bajo la fórmula de la representación-reconocimiento-identificación.

teoría del cine lo han asumido tradicionalmente: los análisis de la composición en la pintura tradicional nos cuentan que las estructuras, las líneas oblicuas, la lateralidad, etc. producen en el receptor determinadas sensaciones, junto a la sensación producida por lo representado. La referencia de Kandinsky a *La creación de Adán* de Miguel Ángel que antes mencionábamos debería completarse, pues, con la afirmación de que el triángulo y el círculo que se tocan están ya en esta escena de la Capilla Sixtina, estructuran y arman tanto la figuración como la percepción y juegan un papel importante en la generación de una sensación del momento sublime y terrible.

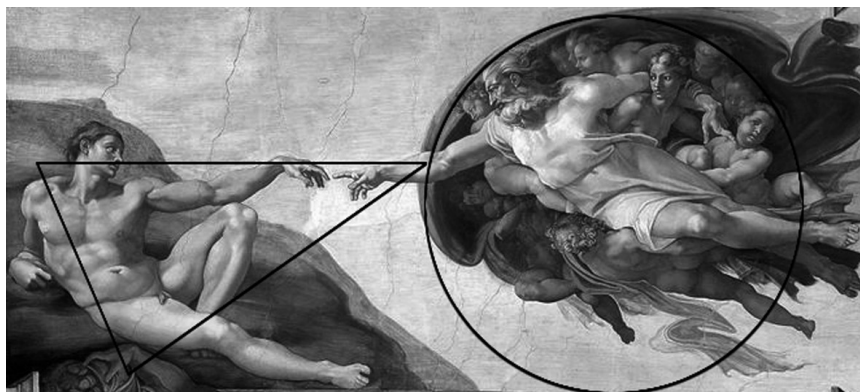


Figura 1. Michelangelo Buonarroti, *La creación de Adán*, Vaticano, Capilla Sixtina, 1511.

Las teorías de Eisenstein y de los cineastas revolucionarios rusos destacaron la aportación fundamental de su práctica constructivista-formalista: que cierto uso de medios abstractos como el montaje o el encuadre podía producir un efecto de ansiedad, inquietud o temor más especial e intenso que el que procuraba el propio contenido de las imágenes. Todas las derivaciones del movimiento moderno de entreguerras, especialmente en el arte gráfico, harán aflorar las estructuras y los esquemas de la representación tradicional, y harán que esos elementos abstractos, ahora visibles, provoquen de manera más expuesta las mismas afecciones que procuraban cuando estaban insertos en la representación tradicional o, como se pretendía, afecciones inéditas.

El caso de la diagonal de 45° en la pintura y el diseño gráfico de entreguerras, y en su posterior desarrollo en la Bauhaus y en la Escuela de Ulm, es también significativo: la diagonal perfecta posee un poder de pregnancia visual muy alto, al tiempo que produce en la percepción una inestabilidad que se transforma inmediatamente en una sensación de desequilibrio controlado, de fuerza y de acción,

valores significativos que asume finalmente el entendimiento⁷. Con Eisenstein, con Pudovkin, con Rodchenko, con El Lissitzki, podemos decir, por tanto, que el montaje duele, que el encuadre duele, que la diagonal duele. Pero ese dolor ya no está mediado por el reconocimiento del dolor del otro, ni por ninguno de los procesos de adhesión a la representación, como en el caso de la identificación. No tiene ya nada de “sentimiento moral”, en el sentido tradicional. Ni es un dolor actualizado como afección y sensación, sino un dolor surgido en otro nivel de la subjetividad, en otra realidad subjetiva: la del “nuevo hombre”.

Estos valores abstractos del corte y la composición, del ensamblaje y la estructura, han aflorado en numerosas ocasiones en el ámbito de las imágenes y de los sonidos. Muchas revoluciones artísticas, de hecho, se han basado en esa exhibición, en esa desocultación de lo abstracto tácito. El *Ars Nova* musical del siglo XIV, por ejemplo, reveló, mediante sus *hoquetus* y mediante el desajuste sincopado de la rítmica de las diferentes voces, las estructuras mismas de la polifonía, que empezó a ser percibida como una forma *abstracta* que ponía en peligro su funcionalidad litúrgica. La revolución artística implica muchas veces un descarnamiento de lo abstracto, la visibilidad de su esqueleto, de su *diseño*. En el caso de la pintura abstracta, especialmente en la geométrica, el trazo se revela trazado.

La historia del cine cuenta también con numerosos hitos —no solo en el cine soviético postrevolucionario— en los que la abstracción aflora de forma escandalosa. Como afirma Bonitzer: “en ciertos casos, el cine procura escapar a la fatalidad narrativa y dramática que la industria le impone, para alcanzar los últimos componentes moleculares de la pintura, su abstracción” (Bonitzer, 1987: 7). El caso de Hitchcock es muy revelador, especialmente en *Psicosis* (Hitchcock, 1960), filme que nos devuelve al asunto del horror: en la famosa escena de la ducha, el director inglés lleva el montaje y la planificación a un nivel de visibilidad más alto que el del resto de sus películas; aquí, podríamos decir, el montaje hace las veces de cuchillo, y el corte del montaje, el hueco entre plano y plano, las veces del cuerpo de Janet Leight⁸. Este montaje aminora su carácter descriptivo y narrativo y ocupa el lugar de un elemento físico y diegético de la escena como es el cuchillo. Es la violencia persistente y repetida (en *ostinato*) del corte —que nos niega la visión, la

⁷ El ensayo que Rosalind Krauss dedicó a la importancia de las “retículas” en las vanguardias expresa a la perfección la importancia de la abstracción implícita en el arte del siglo XX (vid. Krauss, 1978: 22 y ss).

⁸ Acerca de esta escena, Hitchcock contaba que no llegó a usar un torso artificial, con sangre que debía brotar, que había encargado. “Naturalmente, el cuchillo no toca jamás el cuerpo, todo está hecho en el montaje” (Truffaut, Hitchcock, 1966: 242).

pulsión escópica y la certeza —, la que nos coloca, como espectadores, en la misma situación de desprotección de la protagonista, intentando esquivar la hoja. Es decir, Hitchcock ha llegado aquí al camino del dolor y del horror, acuchillando y mutilando la representación misma, desbastando el camino de la representación-reconocimiento, y consiguiendo, no obstante, una participación intensa del espectador mediante una abstracción mordaz y triunfante⁹.

Avanzando algo más, en el asunto de la abstracción visual hay una aparente contradicción que es preciso exponer. Vayamos por partes. En la década de los treinta del siglo pasado, la crítica empezó a percibir la abstracción como el camino de desarrollo de la vanguardia misma, como se refleja en el conocido y criticado diagrama de Alfred H. Barr, el primer director del MoMA.

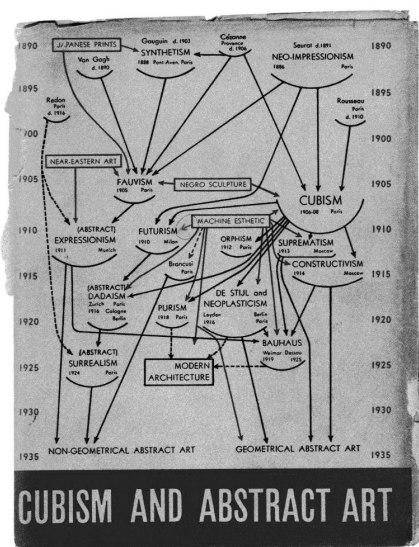


Figura 2. Alfred H. Barr, catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art*, Nueva York, MoMA, 1936.

En este *Diagrama del desarrollo del arte abstracto*, Barr sitúa al arte abstracto no geométrico y al arte abstracto geométrico como deltas de una amplia confluencia de aportaciones plásticas. Cierta crítica contemporánea parecía entender la abstracción como un estado de madurez y autocomprensión del arte, un ejerci-

⁹ A pesar de su interés por el imaginario visual, Hitchcock mostró siempre cierto desdén por la representación misma en favor de las estructuras y los procesos que vinculaban la construcción del filme con el receptor. Por esta razón, y por tener “una concepción muy firme de las relaciones” (1983: 282) y, por tanto, de la lógica, Deleuze percibió la semejanza de Hitchcock con los lógicos ingleses.

cio complejo de reflexión y repliegue que asumía las revoluciones de la forma y las revoluciones de la idea y que, por ello, arribaría en el formalismo o en el conceptualismo. Ahora bien, si eso es así, si la abstracción visual, a pesar de su esquematismo y sencillez, implica complejidad, ¿por qué el diseño gráfico aplicado a la comunicación y, especialmente, a la identidad corporativa, tiene como herramienta básica esa abstracción (generalmente, también geométrica)? Si el diseño busca una efectividad urgente y universalizable —llegar a un gran número de personas en el menor tiempo posible— aportando una serie de significaciones, ¿por qué recurre entonces a algo que parece suponer complejidad y demora?

A mi entender, la abstracción no es un punto de llegada sino más bien un momento inicial —al que quizás el arte contemporáneo llega o vuelve en su repliegue, emancipando la estructura, el esquema, la composición, la proporción, la forma—, sin que suponga esto una vuelta a la abstracción prehistórica o protohistórica, o una línea de filiación directa con estas. A diferencia de Cirlot (1963), no estoy interesado en mostrar la relación entre las abstracciones históricas, sino en destacar que la abstracción ha formado parte siempre de la representación en el arte occidental —y no solo en los motivos ornamentales representados, claro—. Todos los movimientos de vanguardia, en tanto que “extraen” y liberan al menos un elemento de la representación tradicional, en tanto que lo abstraen, tienden a la abstracción, como percibió Barr. Pero lo que se libera en ellos es, la mayor parte de las veces, algo que ya formaba parte de la expresión artística. La emancipación de los elementos y recursos de la pintura implica extracción, abstracción. En numerosas ocasiones, la abstracción pictórica no supone tanto una imposición de nuevos medios a la pintura, como un ejercicio de revelación y descarnamiento de lo que ya existía en la pintura y en el acto de pintar.

Podemos llegar, no obstante, mucho más lejos: la abstracción, más allá de su lugar en la configuración de imágenes, constituye, de hecho, el gesto más genuinamente humano. La relación del ser humano con la naturaleza y con los demás está mediada por la abstracción. En todo somos abstractos y, en todo, lo abstracto y lo concreto mantienen una relación dialéctica para nosotros. Nuestros sentimientos son abstractos, nuestro dolor es abstracto, al tiempo que concreto¹⁰. En todo extraemos, sustraemos, contraemos, que son algunos de los sentidos de lo abstracto. Por eso, también para la representación, la abstracción constituye una parte fundamental. No es posible el naturalismo de lo concreto sin la presencia de la

¹⁰ “Un golpe en la cabeza es un ataque abstracto al que se responde con una expresión de dolor igualmente abstracta” (Arnheim, 1969: 151).

dimensión abstracta. No hay representación sin abstracción. El gran crítico formalista del siglo XX, que llevaría a un punto más radical la visión de Barr, Clement Greenberg, llegó a afirmar: “los grandes maestros del pasado lograron su arte por medio de combinaciones de pigmentos cuyo efecto real era ‘abstracto’” (cit. en Kuspit, 2006: 341). Un significado y una imagen implican una abstracción primera que es mucho más radical que aquella otra abstracción con la que se construyen.

3. ABSTRACCIÓN SIN TRASCENDENCIA

La aparente contradicción a la que hacíamos referencia antes entre la visión de la abstracción como movimiento complejo en el caso de la crítica contemporánea y como necesaria simplicidad en el del diseño gráfico, no afecta solamente al ámbito artístico. Si se tiende a vincular la abstracción con la complejidad, no es sino por influencia de la imagen que popularmente se tiene del pensamiento filosófico, del pensamiento abstracto, de ese saber que tiene la capacidad de remontarse o de ascender por los diferentes grados de lo abstracto. Y es que, efectivamente, la abstracción puede convertirse en un ejercicio para hallar las esencias o las ideas simples e irreducibles, como ha buscado casi siempre la filosofía, pero el camino hacia la simplicidad implica, paradójicamente, un trabajo complejo. En cualquier caso, la actitud filosófica tampoco inaugura la abstracción, solo se desplaza por sus gradientes. Para las filosofías de corte “humanista”, si la abstracción no formara parte de nuestro pensar y de nuestra acción más básicos y generales, la filosofía no estaría legitimada como método, pues sería ajena y externa a la irrupción de lo humano. En el caso de las filosofías que conciben la realidad a partir de una lógica de Dios, la abstracción no entronca con el pensar y el actuar humanos, como sucede en el pensamiento de los escolásticos, a los que Berkeley llamaba los “grandes maestros de la abstracción” (Berkeley, 1710: 16). En el contexto humanista, la abstracción de la filosofía nace de la mirada y la ensoñación del paseante, pero también de su paseo, de su andar; nace, pues, en estrecha vinculación con lo concreto, pues, de la misma forma que afirmamos que no hay representación sin abstracción, podemos decir que no existe lo abstracto sin lo concreto.

Esta alternativa entre una abstracción vinculada a una lógica inmanente o trascendente es un asunto importante a la hora de entender las estrategias de la abstracción en el arte contemporáneo. En términos generales, la primera abstracción pictórica del siglo XX halló dos caminos para mantenerse en una lógica inmanente. El primero fue el del misticismo, que no es sino una trascendencia en la inmanen-

cia; Dios y lo espiritual dentro del hombre: “Este es el único camino para expresar la necesidad mística —escribía Kandinsky—. Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios. Todos los medios son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior” (Kandinsky, 1911: 68). La vinculación de lo abstracto con lo espiritual y lo místico constituía en cierto modo un cliché tomado tanto del pitagorismo y el neoplatonismo, como del pensamiento medieval cristiano, aunque, ahora, Kandinsky y los artistas de Der Blaue Reiter¹¹ internalizan y humanizan esa lógica que antes era fundamentalmente la de la ley divina. Es un recorrido similar el que lleva a Wittgenstein de la lógica al misticismo.

El segundo camino abstracto que buscó evitar la vinculación de abstracción y trascendencia es el emprendido por los artistas de De Stijl. En este caso, el “nuevo hombre” de Nietzsche y de Mondrian, el superhombre que no necesita de moral ni lógica trascendentes, es el que permite no abandonar la inmanencia, ahondar incluso en esa inmanencia, en lo abstracto de lo concreto. De ahí que Van Doesburg, fundador del grupo, prefiera voltear los términos y hablar de *arte concreto* para referirse a su investigación en la abstracción geométrica bidimensional: “Una mujer, un árbol, una vaca, son concretos en su estado natural, pero en su estado de pintura son abstractos, ilusorios, vagos, especulativos; en cambio, un plano es un plano, una línea es una línea, nada más ni nada menos” (Van Doesburg, 1930: 4).

En ambos caminos, que vendrían a coincidir en gran parte con la abstracción no geométrica y la abstracción geométrica respectivamente, aunque no completamente —Kandinsky viró a lo geométrico en sus años de la Bauhaus—, reconocemos una doble concepción de la abstracción: por una parte, como forma o estructura que es entresacada de la realidad; por otra, como forma o estructura que se inyecta a esa realidad. Expresado de otra manera, como lógica subyacente o como lógica proyectada. Kandinsky y Mondrian apreciaron ambas lógicas, por eso cada una de ellas no debe ser identificada con ninguna de las dos tendencias más generales de lo abstracto. No obstante, es más fácil relacionar la abstracción geométrica con las estructuras invisibles, tanto de la naturaleza, como de la pintura clásica —con la simetría de la que tanto hablaron Panofsky y Francastel, por ejemplo—, que la abstracción no geométrica, que parece crear más claramente un sistema visual nuevo. En este sentido, es más plausible la idea de que la abstracción geométrica explícita en parte aquellas estructuras ocultas del arte tradicional, aunque sea contradiciéndolas, como afirma Francastel respecto de Mondrian. Con

¹¹ En el celebre almanaque de 1912 escribió Franz Marc: “Cézanne y el Greco son espíritus afines por encima de los siglos que los separan. [...] Ambos sintieron, en la concepción del mundo, la construcción místico-interna que es el gran problema de la actual generación” (Kandinsky, Marc, 1912: 34).

todo, Francastel afirmaba que: “la experiencia de Mondrian continúa anclada profundamente en la geometría tradicional y sugiere un nuevo universo sin proponer nuevos medios de expresión” (1965: 235). A diferencia de Kandinsky, podríamos decir que, aun investigando en la geometría —especialmente en los años de docencia en la Bauhaus—, se interesó más por nuevas relaciones y nuevas sintaxis. En cierto modo, en Kandinsky hay figuras geométricas, pero muy pocas veces una relación geométrica entre ellas. Por eso situamos su obra en los caminos de la abstracción expresiva, lírica y dramática, en el lado de la abstracción no geométrica.

Lo significativo, no obstante, es la oposición misma entre los movimientos derivados de la abstracción no geométrica por un lado —el informalismo, por ejemplo—, y el geometrismo posterior por otro. Esta oposición fue muy significativa en la crítica española de los años cincuenta y sesenta: inicialmente, la abstracción geométrica había sido percibida como ajena a la tradición y al espíritu españoles, más reconocidos en los supuestos del informalismo (Barreiro, 2009). La historia de la abstracción contemporánea, con su doble delta, escapó pocas veces de la vinculación con identidades nacionales. A pesar de la confluencia de artistas internacionales en movimientos creados en Francia, los gobiernos dieron pocas veces su apoyo, especialmente en el caso de la investigación geométrica, identificada con el estilo de los países centroeuropeos.

Como comentábamos antes, el informalismo, el expresionismo abstracto, la abstracción matérica, etc. parecen apuntar más abiertamente a la relación entre el creador y su obra, frente a la geometría que tiende por lo general a conducir la percepción del receptor a nuevas instancias y experiencias. En este sentido, el dolor expresado o provocado por ambas tendencias es sustancialmente diferente. La abstracción más expresiva, la no geométrica, generaba un malestar o un pesar a partir de una sintaxis nueva de elementos gestuales o matéricos; implicaba cierto “reconocimiento” en tanto que el receptor apreciaba la relación física del autor con la obra, su gestión del azar (en el expresionismo abstracto, el Tachisme o la Action Painting), su regresión y acoplamiento al gesto infantil o primitivo (en Karel Appel, Jean Dubuffet y el Art Brut en general). En la abstracción no geométrica se reconoce, por tanto, el gesto, la impronta, la acción, la lucha, el trabajo sobre la materia, la voluntad de generación de la forma, o el dolor del alumbramiento. Por eso, el malestar generado —cuando es eso lo que se produce— tiene más de físico, se hace más abiertamente sensación en el cuerpo, aunque este sea la membrana que exuda el misticismo interior: “La gente que llora ante mis cuadros —decía Rothko— está experimentando la misma experiencia mística que yo tuve cuando los pinté” (cit. en Rodman, 1957: 93).

Es preciso, no obstante, relativizar en ciertos casos la autenticidad de esa impronta: una obra clave del segundo momento del expresionismo abstracto, como *Mahoning* (1956), de Franz Kline, fue minuciosamente estudiada y abocetada, a pesar de la apariencia urgente e improvisada de sus trazos.



Figura 3. Franz Kline, *Mahoning*, Óleo y collage de papel sobre lienzo, Nueva York, Museo Whitney de Arte Americano, 1956.

Estas cualidades de la abstracción pictórica no geométrica, en la que la presencia del cuadro activa un mundo subjetivo y a la vez corporal que conecta de innumerables formas al artista y al receptor, hicieron posible su fusión con los planteamientos surrealistas, como en el caso de Arshile Gorky y Adolph Gottlieb, y expresionistas, en los artistas americanos de posguerra.

En cambio, el dolor que procede de la geometría, no está mediado tan claramente por el cuerpo ni se hace tan abiertamente sensación. No suele darse en él reconocimiento de la impronta del artista ni se percibe el peso de la gestualidad. El trazo es anulado en gran parte por el trazado, porque el esquema se emancipa y se hace forma visible. De ahí que en el dolor surgido de la geometría no haya un “reconocimiento” directo del dolor del artista, de su encuentro espacial y temporal con la obra, de su esfuerzo y de su acción¹². Pero, entonces, ¿cómo surge ese

¹² Lo mismo puede decirse de la música, que transita por su particular camino de abstracción. Tomás Marco ha defendido, por ejemplo, que, en la obra de Bach, el dolor más intenso, el más “metafísico”, ese dolor “no circunstanciado por contingencias personales” (Marco, 2006: 129), se encuentra en lo que usualmente se define como la música especulativa de Bach, aquella en que la abstracción formal y experiencial alcanza sus cotas más altas.

dolor? ¿Qué nos lleva a afirmar que una composición trazada geométricamente puede generar una impresión dolorosa?

4. EL DOLOR A PARTIR DE LO GEOMÉTRICO

Para ser algo más precisos, en la medida en que lo permite una exposición que pretende abarcar tanto como esta, es conveniente que afinemos un poco al menos en aquello que consideramos dolor y horror. Cuando hablamos de dolor en el terreno del arte hacemos referencia a aquel conjunto de experiencias afectivas negativas en las que, de forma aprehensiva, actualizamos una sensación o afección que surge en nosotros como si se tratara de la afección original que experimenta otro (el personaje de la ficción) o que nosotros experimentaríamos en una situación similar fuera del ámbito estético. También puede tratarse del dolor propio de la compasión, que surge como reacción ante el sufrimiento del personaje. La conciencia del pacto estético es la condición que separa lo que sería una experiencia originaria de dolor de una no originaria; de ahí que los niños, que no tienen tan en consideración ese pacto estético, actualicen experiencias originarias ante la ficción. Las sensaciones desagradables y distorsionantes que experimentamos en el dolor dentro del ámbito estético no suelen ser exactamente iguales que las que vivimos en nuestra afectividad cotidiana. Además, las fuentes de ese dolor y de esas emociones pueden ser muy variadas: puede tratarse de simple aprensión ante el daño observado, algo que genera en nosotros una particular sensación de desagrado y que nos lleva a reaccionar con una somatización del rechazo; puede producirse una actualización del dolor del otro, en cuanto que dolor del otro, pero experimentado como si estuviéramos dentro de él, es lo que llamamos propiamente empatía o endopatía; puede estar en juego la proyección de una pena propia, de un dolor propio, ante el mal que el otro sufre, en el caso de la compasión; o puede también ocurrir —generalmente en el temor— que nos colocamos en el lugar del otro a la manera de la identificación. Estas son formas del dolor que recorren el amplio marco referencial que hemos atribuido a tal término: desde el dolor como sensación al dolor en su sentido más espiritual, unido a experiencias de proyección o introyección afectiva y a un contexto de valores. Evidentemente, la vía representación-reconocimiento-identificación ha fomentado durante siglos las formas de dolor (estético) vinculadas a los factores afectivos y evaluativos, desarrollando en paralelo su relación con lo psicológico y lo moral. La vía de la abstracción —si la asumieramos como tal vía en el sentido en que lo hicieron Worringer o Cirlot— parece ajena a los fenómenos del

reconocimiento y la proyección sentimental, pero no al dolor como sensación, aunque esta no surge ya por aprensión, escrúpulo o aversión ante algo representado, sino ante una presentación no figurativa.

Por otra parte, en las menciones al horror, pretendemos aludir a aquella experiencia en la que alguno de los sentidos del dolor y el temor se unen ante un hecho, una situación o un contexto. El horror es más amplio que el temor: si el temor implica una visión proyectiva, una visión de futuro —es decir, si el miedo surge siempre ante una posibilidad no del todo consumada— el horror aparece como una vivencia más compleja, porque posee también la dimensión del pasado, de lo consumado, y del presente. En el horror se contienen numerosas experiencias, y el miedo o temor es solo una de ellas. El horror supone una acción evaluativa, una percepción de contexto más completa que el dolor o el miedo por separado¹³.

Ahora bien, estas definiciones de la experiencia dolorosa y horrenda, que funcionan en el ámbito de la representación-reconocimiento, y que, por tanto, son aplicables al ámbito del arte tradicional y, quizá, como hemos visto, al de la abstracción no geométrica, se resisten a entrar en relación con el ámbito del geometrismo. ¿En qué medida podemos dirigir tales definiciones al ámbito de la abstracción geométrica? ¿Qué operaciones se producen en la generación del dolor desde la construcción formal geométrica?

La abstracción geométrica moderna sintetizó elementos del simbolismo artístico y se cargó de una gran potencia significativa, pero, sobre todo, se identificó con los valores del nuevo racionalismo técnico; más que ninguna otra tendencia, expresó, diríamos, el simbolismo de la nueva racionalidad. No obstante, estos valores significativos estaban mediados por valores perceptivos, y esto es precisamente lo que pretendemos exponer finalmente: que, como siempre ocurre, son determinados rasgos perceptivos los que conducen a una determinada experiencia afectiva y, esta a su vez, a una determinada significación. Percepción, afección y significación serían, pues, los tres momentos que hilan la experiencia desde la recepción de formas geométricas —no solo visuales, también sonoras y musicales— hasta la vivencia del dolor, por ejemplo.

¹³ Noël Carroll realizó una crítica de la difusa idea de identificación en la ficción argumentando entre otras cosas que la evaluación de la situación que realiza el espectador haría imposible la fusión que debería suponer tal identificación (cfr. Carroll, 1990: 194 y ss.). A mi entender, Carroll identifica, algo usual en la crítica, el miedo con el horror: en este último sí se contiene aquella evaluación, pero no así en el miedo, que coloca —imaginariamente— al espectador en la misma situación que el personaje —evidentemente, nos referimos a ese tipo de temor que comparten personaje y receptor, no al que este siente por aquel.

Este es el camino que recorreremos a la inversa quienes nos dedicamos al diseño gráfico a la hora de justificar una determinada propuesta visual. Para esto nos servimos, por lo general, de principios perceptivos como los definidos por la psicología de la Gestalt. Estos principios nos resultan imprescindibles muchas veces para fundamentar y justificar la afirmación de que una determinada forma lleva a un determinado significado, a un determinado valor abstracto. Evidentemente, no puede existir una relación directa entre la forma y el significado, no en el ámbito de las formas que son utilizadas como símbolos¹⁴. Lo que suele conectar la forma percibida con el significado es el ámbito afectivo. Una forma produce un determinado tipo de percepción, que a su vez genera una sensación-afección-sentimiento, que introduce finalmente el significado, la idea.

Cuando en mi estudio presentamos el diseño de elementos editoriales del Festival de Cine Europeo de Sevilla, una gráfica basada en las líneas que Carlos Saura utilizó para enmarcar su cartel para esta edición de 2009 (figura 4), escribíamos: “la propuesta gráfica, que utiliza el estilo lineal que remarca el cartel de Saura, introduce un juego dinámico que recuerda las composiciones rítmicas de las últimas obras de Mondrian. Este recurso lineal es una interpretación esquemática de las bandas verticales que dañan el celuloide gastado por el tiempo. Un rasgo perceptivo dinámico tal genera una clara sensación de movimiento que sirve para connotar la actitud versátil, ágil y abierta de este Festival” (El golpe, 2009). Para llegar a afirmar la presencia de estos valores abstractos, de estas significaciones, era preciso partir de las leyes gestálticas de la percepción, leyes como las de la unidad de dirección o el dinamismo.

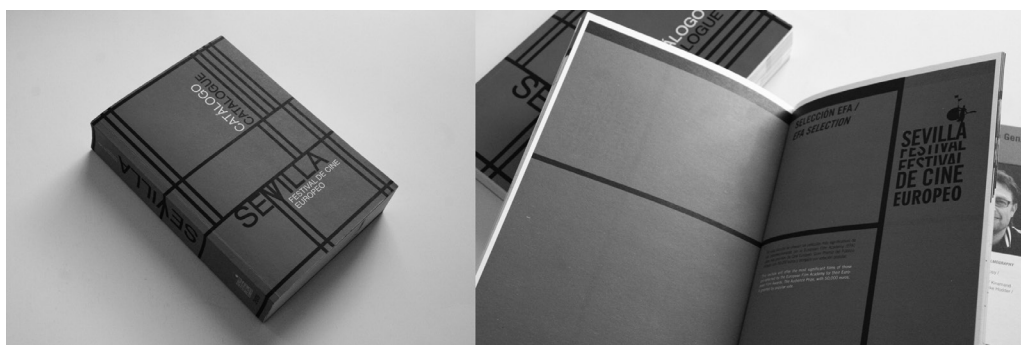


Figura 4. El golpe. Cultura del entorno. *Catálogo Festival de Cine Europeo de Sevilla*, 2009.

¹⁴ Los análisis iconográficos abordan la asociación entre forma y significado buscando las razones históricas de tal asociación, pero pocas veces se interesan por razones que excedan el ámbito de la convención cultural.

Este otro caso, creado para una de las secciones de esta misma edición del Festival (figura 5), está basado en la desconstrucción de un símbolo claramente reconocible: la bandera del Reino Unido. Las intersecciones de las bandas en varias direcciones producen primero una *percepción gestáltica* igualmente dinámica que genera una *sensación* de choque, de colisión y agolpamiento que, a su vez, se abre a las *ideas* de interacción, encuentro, conexión, intercambio.



Figura 5. El golpe. Cultura del entorno. *Imagen de la sección The New Brits, 2009.*



Figura 6. El golpe. Cultura del entorno. *Marca visual para Detea, 2005.*

Los casos de identidad visual corporativa de estilo tradicional, como este que desarrollamos en 2005 (figura 6), suelen ser ejemplos mucho más claros de esta secuencia: percepción-sensación (afección-sentimiento)-intelección del signi-

ficado. El símbolo de esta marca posee una configuración claramente gestáltica: la pregnancia visual de un círculo no dibujado completamente es muy marcada; así como la ley del cierre, la de la unidad de dirección, la de continuidad, la de forma y fondo, etc. Este dinamismo perceptivo produce la sensación de acción y movimiento que lleva a la intelección de los valores que se pretendía inculcar: dinamismo, cambio, actualidad, diálogo.

Las formas geométricas, las configuraciones formales y estructurales, tienen, pues, la capacidad de generar sensaciones-afecciones y significaciones porque nuestra percepción ya está en cierto modo implicada en estructurar las impresiones recibidas de una determinada forma. El dolor que puede ser expresado o experimentado en el caso de la abstracción geométrica es también un dolor que procede del ojo —o de otros sentidos— y que no se demora en el nivel de la sensación, sino que termina también en la intelección. Esta es la razón por la que a la abstracción geométrica se la suele tildar de “intelectualista”. El dolor de este modo de abstraer sucede primero en el ojo —o en cualquier otro sentido—, luego en la afectividad para, finalmente, desarrollarse en la intelección.

Por razones obvias no abordamos aquí los planteamientos genéticos que pueden vincular las formas abstractas con afecciones; no concierne a nuestra idea la manera en que se gesta la capacidad que una forma tiene de producir una sensación o afección. En cualquier caso, es preciso poner en tela de juicio aquel planteamiento genético que remite a la necesaria presencia de la figuración. Es verdad que hay rasgos formales, como lo puntiagudo, que pueden provocar una reacción en nosotros por su similitud con los objetos punzantes con los que nos las hayamos tenido que ver, pero estos casos no deben llevarnos a pensar que la capacidad de generar sensaciones por parte de las formas sea una cuestión de referencia en último caso a lo real, a la experiencia real. Está claro, no obstante, que los patrones vitales juegan un papel importante en esta génesis —la respiración, por ejemplo, como señaló Vigotsky (1931-1933: 198)—; y también los patrones gestuales, no solo los nacidos de la supervivencia y la necesidad, sino también de la acción libre. Como escribió Cirlot: “en cualquiera de sus formas, la abstracción se opone dialécticamente al mundo-que-existe. Es una visibilización de la energía, en sus ritmos, en sus formas ordenadoras y constrictoras, o en sus formas expansivas y desencadenantes” (1965: 14). La filogénesis de tales ritmos y formas es un asunto primordial que, como hemos afirmado, excede nuestro cometido en esta aportación.

Aquí tan solo señalamos el proceso que sintetiza lo perceptivo con lo sensitivo y afectivo y con lo intelectual, sin describir necesariamente tal proceso como un transcurso desde lo imperfecto a lo perfecto a la manera de la teoría clásica del

conocimiento, sino partiendo más bien de los desarrollos teóricos de la Gestalt, que han permitido entender la naturaleza viva y activa de ciertas formas con potencial simbólico. Las teorías basadas en el análisis simbólico e iconográfico han presentado usualmente el símbolo como una realidad inerte, en tanto que han fundado su fuerza en el poder de la convención, en su dimensión intersubjetiva o social. En la actualidad, el diseño gráfico nos hace ver de una manera más abierta, más descarnada, que las formas se siguen asociando con significados a través de experiencias que van más allá de la convención vigente, por su capacidad para generar sensaciones y afecciones. En cierto modo, las aportaciones de la psicología social y de las teorías sociales de la comunicación y del arte han desplazado en gran parte la pregunta por el proceso individual. Aunque la dimensión colectiva e intersubjetiva es fundamental, el símbolo artístico se refunda en cada individuo; que es, en último término, quien percibe, siente y entiende. Y es, precisamente el dolor, la sensación-afección que resulta más elocuente en este aspecto: ninguna experiencia es tan íntima, personal y privativa, y ninguna ha sido tan importante en la contrucción de la intersubjetividad, del intercamnio afectivo, de la proyección sentimental, de la compasión, dentro y fuera de la ficción, como ella. Pero, como hemos pretendido apuntar, también en la generación de lo abstracto visual el dolor ha sido fundamental, y lo es en cada nueva experiencia.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (335 a.C.): *Poética*, Madrid, Gredos, 2010.
- ARNHEIM, R. (1969): *El pensamiento visual*, trad. de R. Maser, Barcelona, Paidós, 1988.
- BARREIRO, P. (2009): *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*, Madrid, CSIC.
- BERKELEY, G. (1710): *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, trad. de C. Mellizo, Madrid, Alianza, 1992.
- BONITZER, P. (1987): *Desencuadres. Cine y pintura*, trad. de A. Falcón, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.
- BRECHT, B. (1936): *Escritos sobre teatro*, trad. de G. Dietrich, Barcelona, Alba, 2004.
- BULLOUGH, E. (1912): *La distanza psichica come fattore artistico e principio estetico*, trad. italiano de G. Compagno, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 1997.

- CARROLL, N. (1990): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, trad. de G. Vilar, Madrid, Machado, 2005.
- CIRLOT, J-E. (1965): *El espíritu abstracto*, Barcelona, Labor, 1993.
- DELEUZE, G. (1983): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. de I. Agoff, Barcelona, Paidós, 1984.
- EL GOLPE. CULTURA DEL ENTORNO (2005-2009): *Documentos internos* (inéditos).
- FRANCASTEL, P. (1965:) *La realidad figurativa, I. El marco imaginario de la expresión figurativa*, trad. de G. González, Barcelona, Paidós, 1988.
- JIMÉNEZ, J. (1986): *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1992.
- KANDINSKY, V. (1911): *De lo espiritual en el arte*, trad. de G. Dieterich, Barcelona, Paidós, 2008.
- . (1931): *Escritos sobre arte y artistas*, trad. de T. Schilling y M. A. Sarrión, Madrid, Síntesis, 2002.
- KANDINSKY, V. y MARC, F. (1912): *El jinete azul*, trad. de R. Burgaleta, Barcelona, Paidós, 2002.
- KRAUSS, R. (1978): *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, trad. de A. Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1996.
- KUSPIT, D. (2006): “El legado y la conceptualización del arte del siglo XX”, en CARRILLO, J.; GUASCH, A. M.; CARRASCO y J. H.; SAN MARTÍN, F. (eds.), *Ars Magna. Historia del arte universal*, Barcelona, Planeta, pp. 337-343.
- MALEVICH, K. (1927): *El mundo no objetivo*, trad. de J. P. Larreta, Sevilla, Doble J, 2007.
- MARCO, T. (2006): “El dolor y la música”, en DOMÍNGUEZ, V. (ed.), *El dolor. Los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura*, Oviedo, Festival Internacional de Cine de Gijón, Universidad de Oviedo.
- MONDRIAN, P. (1925): *Neue Gestaltung*, Munich, Bauhausbücher 5.
- RODMAN, S. (1957): *Conversation with artists*, Nueva York, Devin-Adair.
- SUBIRATS, E. (1997): *Linterna mágica: vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Madrid, Siruela.
- TRUFFAUT, F.; HITCHCOCK, A. (1996): *El cine según Hitchcock*, trad. de R. G. Redondo, Madrid, Alianza/Ediciones del Prado, 1994.
- VAN DOESBURG, Th. (1930): “Commentaires sur la base de la peinture concrète”, *Art Concret*, Abril 1930, pp. 2-4.
- VATTIMO, G. (2002): *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, trad. de C. Revilla, Barcelona, Paidós.

- VIGOTSKY, L. (1931-1933): *Teoría de las emociones. Estudio histórico-psicológico*, trad. de J. Viaplana, Madrid, Akal, 2004.
- WORRINGER, W. (1908): *Abstracción y naturaleza. Una contribución a la psicología del estilo*, trad. de M. Frenk, México, FCE, 2008.